

多元共情：高低语境视阈下的纪录片 《二十二》多模态叙事策略

黄恩赐 宋啟駿

摘要 | 跨文化纪录片协调于各文化集群，力求减少文化隔阂，最大化传递影片主题意义。《二十二》作为中国首部票房破亿的纪录电影，充分尊重“慰安妇”的主体叙事权，调动多模态资源，减少文化折扣，传递“慰安妇”老人的声音。融合高低语境理论与视觉语法，建构跨语境视觉叙事模型，可以发现，《二十二》的多模态叙事策略围绕人文共核展开，通过再现意义、互动意义及构图意义与语境互动，辅助跨文化受众理解意义，达到多元共情的目的。

关键词 | 《二十二》；叙事策略；高低语境；视觉语法；多模态；共情

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



事物本无意义，意义与人的主体性相关联，主体的意义认知囿于对外部世界的体验^[1]，个体经验构造社会经验，建构社会认知。电影作为反映社会意义的媒介，是意义的艺术化加工产品，而纪录片尤甚，在市场的催化下，纪录片既要传达事实，又要考虑受众审美与接受力，通过画面、声音等多模态的介入，传递主题意义。跨文化传播的纪录片受制于各文化群体的经验认知，其多模态叙事如何降低跨文化影响，实现意义传达与共情是难点之一。在这种多元介质的糅合下，以全球为传播场域的纪录片需要以跨文化

视角为切入点，分析其中的多模态叙事策略。

纪录片《二十二》于国际“慰安妇”日公映，通过讲述22位“慰安妇”老人的遭遇，以期引起国际社会的共情，加深对“慰安妇”沉痛历史的认识。该片在全球收获1.7亿票房，是中国首部票房破亿的纪录片，原本不受院线市场青睐的国产纪录片走进了大众认知，乃至在全球场域受到关注。当前，对于该片的研究主要涵盖创

[1] Lakoff, George and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (New York: Basic Books, 1999).

作生产、叙事呈现、传播策略等角度，探讨的主题较为丰富，包括创伤记忆、纪实美学、零度写作等。以叙事为切入点，从叙事视角来看，《二十二》较多运用“本位视角”手法，从记录者的角度客观平静地记录老人的晚年生活，从含蓄中透露出对老人的尊重^[1]。从叙事语态来看，该片的个人叙事语态是自叙式与同叙事的结合，不仅有老人们的直接口述，还有帮助者、亲人等第三方的话语融入，是对历史事件的多方位呈现^[2]。其跨文化叙事效果受到镜像叙事、文本视角、空镜头和普世价值观的影响^[3]。然而，纪录片意义的生成与传递是各模态相互作用的结果，针对跨文化传播的考量离不开对各模态文化间性的分析。因此，本文将以前述文本与图像模态的互动为切入点，将跨文化研究中的高低语境理论引入视觉语法框架，建构跨语境视觉叙事模型，分析纪录片《二十二》的多模态叙事策略。

一、多模态与高低语境

多模态话语基于文字、图像、声音等多种模态的互动传递意义，Kress和van Leeuwen将多模态引入话语分析，认为话语意义的传递不局限于语言的识解操作，是各模态互动关系的产品^[4]，因此构建了视觉语法以分析图像，与功能语言学相结合衍生再现意义、互动意义和构图意义，三大意义通过概念再现、接触、情态等子系统共同介入叙事过程，影响受众对于语篇内涵的理解，故而，跨文化传播需要考虑视觉语法框架内各系统的操作效益。

跨文化交际与传播主要关注不同文化群体的交流问题，寻求文化融通与和谐^[5]。许多学者对不同文化的异质性展开探讨，其中霍尔（Edward T. Hall）以语境为基础，根据主体在交际过程中对语境的依赖程度，划分高语境文化和低语境文化，建构了高低语境文化理论框架。该框架表明：人脑如同信息处理系统，当系统不能恰当处理冗杂信息时，遭受“信息超载”，便分崩离析^[6]。受制于人脑的信息承载力，信息并不总是以明示的形式传递，而文化的取向也会介入信息的明暗编码过程，在交流中主体、信息与语境形成“交际三角”，主体对语境依赖及语境对信息的承载和意义的传达以连续统为表征。在高低语境连续统中，主体对于信息的了解程度越深，越容易适应较高的语境。因此高语境往往预设了受众的百科知识，其中的绝大多数信息在编码过程中被隐化，低语境则倾向于显化编码信息。高语境文化群体享受话语实践双方的双向感知与暗示，表征迂回色彩，避免直接明示，艺术领域往往表现为“留白”的审美追求，语用上的“只可意会不可言传”则是该文化的极端体现。以含蓄与隐晦为特征的高语境难以与低语境文化受众相兼容，低语境受众倾向于显性编码，善于通过逻辑分析、语言论证清晰地传递思想观念。中国电影中的意象通常承载传统文化信息，该文化信息作为暗码编入意象系统，在叙事线中形成高语境，国外观众如若缺乏相关背景信息，则无法解码意象在叙事中的文化内涵，语境与叙事由

[1] 宋雨婷、刘永宁：《影视人类学视野下郭柯纪录片的叙事视角——从〈三十二〉到〈二十二〉的演变和意义》，《电影文学》2018年第23期。

[2] 徐立：《口述历史的影像呈现——以纪录片〈二十二〉为例》，《当代电视》2019年第5期。

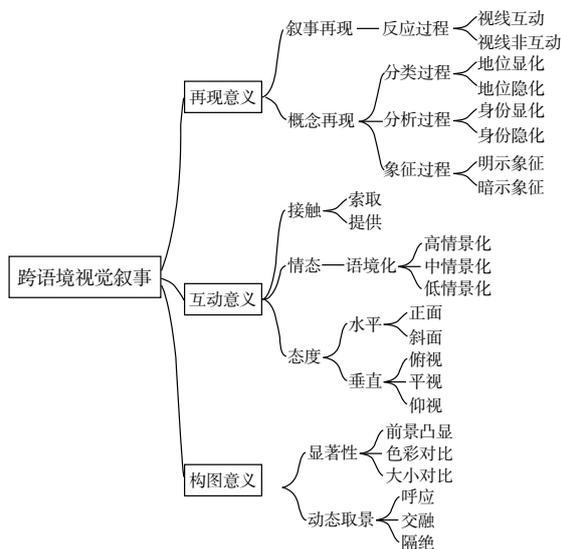
[3] 杨易灿、方明豪：《跨文化传播视阈下历史纪录电影〈二十二〉的叙事分析》，《电影新作》2019年第5期。

[4] Kress G. Leeuwen T, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd Edition) (London: Routledge, 2006), p.22.

[5] 肖珺：《跨文化虚拟共同体：连接、信任与认同》，《学术研究》2016年第11期。

[6] Kress G. Leeuwen T, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd Edition) (London: Routledge, 2006), p.22.

此割裂开来，造成观影障碍。为达到意义的跨文化传递目的，应采取“折中”方案，减少影响叙事的意象镜头，重新编码或明码显化。



电影语境不仅依赖于情节叙事，还依赖于影片的视觉呈现，高低语境与视觉叙事的互动则通过跨语境视觉叙事框架实现。基于视觉语法，跨语境视觉叙事框架通过再现意义、互动意义及构图意义下分多个子系统。

再现意义表征画面人物与环境、物体的关系，下分叙事再现与概念再现。叙事再现中的人物通过“矢量”连接，矢量提示视线方向，明示互动关系，视线矢量通过主体向外投射，被其他主体接收反应，即反应过程。电影中人物间的对视相互包含“投射矢量”和“反应矢量”，形成视线互动，反之为视线非互动。概念再现表征人物的静态关系和意义特征，分为分类过程、分析过程与象征过程。分类过程区分影片中的人物地位关系，可通过特定动作或言语，如“下跪”“平坐”“骂骂”等实现地位显化，相关动作、言语越模糊，地位表征越不明显，甚至趋向隐化，趋近高语境。

分析过程关注人物与物体的关系，警服通常明示警察身份信息，是身份显化的表现，缺少相关附属物则会隐化身份信息。象征过程表征人物本身或人物与物体两者互动的象征含义，“战士站在废墟上挥舞军旗”这一场景具有“战士”人物与“军旗”物体两个要素，属于明示象征，传递“战斗到底，不惧牺牲”的信念内涵，暗示象征则聚焦于人物本身，通过光影勾画人物形态，老人在夕阳下的脸部特写可传递沧桑与迟暮的象征意义。互动意义关注观众与影像人物的互动关系，包含接触、情态、态度。接触表征观众与影片人物的对视接触，人物视线指向观众，与观众产生视线互动，传递“索取”信息的意义；若人物视线未指向观众，人物则成为观众的观察对象，成为“提供”信息的主体。情态反映影像的真实性，情境化表示影像背景的详略程度，背景越模糊，情境化程度越高。态度以不同视角反映介入与参与程度，水平方向的正面是以介入关系观看影像人物，斜面则是以旁观视角表征非介入关系；垂直方向的仰视表明影像人物处于强势地位，俯视则为弱势地位，平视反映平等关系。

构图意义整合再现要素和互动要素，通过显著性和动态取景传达整体意义，显著性基于人物与背景的差异划分为前景凸显、色彩对比和大小对比；动态取景反映取景画面的交错关系，前后画面可以构成呼应关系实现意义连接，也可以在形式上同时出现，交融生义，前后画面无必然逻辑联系则为隔绝，两者意义隔断。

总的来看，视觉叙事通过再现要素的显隐，互动要素的调控以及构图要素的协调，与文本共同调动多模态元素，影响语境建构，传递叙事内涵。

二、《二十二》的跨语境视觉叙事策略

（一）再现意义：显隐交错下的记忆重现

《二十二》抛弃了对“慰安妇”题材的宏大

叙事，着重刻画老人们晚年的平凡生活，尤其是她们细微的神态和眼神，通过交错显隐再现元素，配合自述与他述，重现创伤记忆。从叙事再现的反应过程来看，影片倾向于隐化老人与画面其他主体的视线互动，镜头展现的大多数是老人的单一主体，与影片主题呼应，围绕老人这一重点展开叙事。在与其他人物的同时出现的镜头中，老人常常处于“视线非互动”状态，一方面，其他人物（如：村民等）属于次级主体，与老人的互动在主要情节推动上并无必要；另一方面，老人避免对视反映出其对于交流的回避，痛苦记忆的重现往往会带来二次伤害，这也说明了为什么电影中一些老人谈及痛苦之处不愿意再叙述，在一位老人讲述“日本人将母亲绑手绑脚扔至河里”时，她的手便轻抚额头，遮住视线，不忍描述，宁愿把这种“私密”尘封心底。尽管“视线非互动”呈现出高语境趋势，但画外音描述道“老人们很想把苦水倒出来，但别人显然不能分担这种痛苦，自己也有子女，面对周围人的闲言碎语，心理压力很大”。由此明示了老人的回避原因，中和了高语境的意味模糊。

在概念再现的分类过程层面，着重显化平等地位。当前来拜访的韩国摄影师见到老人时，便与老人一同坐在床上交流，虽然听不懂老人的方言，但他依旧安静地倾听老人说话，用相机给老人照相，透露出耐心与关爱，显化平等与亲近。从这个角度来看，影片并没有将老人视为受害者，置于弱势地位，而是如同导演郭柯所说的那样，当成了身边可以亲近的人。没有刻意的弱势渲染，亲近感拉近了电影与观众的距离，也拉近了老人们与观众的距离。

从分析过程来看，影片显化了许多具有历史意义的符号，如“良民证上的相片”“墙上的挂刀”等，这些符号隐喻的不仅仅是“慰安妇”的历史信息，更是战争烙印在她们心头的梦魇与难以抹去的

伤痕。然而，电影并未侧重显化“慰安妇”“受害者”等身份特征。“不要把她们的身份摆在太前面，不要想她们是‘慰安妇’，多去观察她们的生活，捕捉其中的细节”，导演借助灶台、饭桌、朴素干净的衣服等生活符号，将老人们的普通人身份显化，这与分类过程体现的亲近性共同作用于受众，通过朴素的视觉叙事，向观众展现老人们平凡真实的晚年生活。也有一些文化符号拉高了语境特征，例如，在一位韩国老人唱到家乡民谣时，镜头展现了画上的燕子，渐进至天空中燕子飞翔的画面。燕子这一符号常见于中国古代诗歌，象征着漂泊之苦，在影片中传递老人对故乡乃至故人的思念，透露出年事已高，难以还乡的无奈，也痛斥战争带来的流离失所。影片中燕子的象征色彩在国外文化中有所空缺，趋近国内观众的文化认知，在这一情节中形成高语境，一定程度上阻碍了该段意义的跨文化传达。但总体上看，影片并未频繁使用特定的文化符号，因此，在跨文化层面上对于总体叙事的影响较小。

在引用老人口述之余，影片也使用了暗示象征。昏暗的光影将老人的脸微微照亮，画面定格在老人的正脸，一深一浅的皱纹与仍旧清澈的双眼形成对照，象征着不堪历史与纯净心灵的参差，灰蒙的色调使氛围沉闷，历史伤痛在平日的生活气息中忽隐忽现，调动观众的惋惜与伤感。文本显示的出生年份、逝世年份与面部光影下的沟壑形成呼应，提示老人年事已高，象征时间飞快流逝，“二十二”不断变少，活生生的记忆没有停下消逝的脚步，警醒人们铭记这段历史。

（二）互动意义：理性温和的自然捕影

在谈及拍摄手法时，导演郭柯认为：“不是说你能拍到什么，而是你怎么去拍他们，这个对我来说更重要。”口述时，镜头水平斜对老人，老人居于画面一边，避开了正面视角与观众的对视，观众和创作者共同化身为旁观者，

倾听老人叙述，老人以“提供”的接触方式，自然地讲述自身经历。不叙述时，水平视角下的老人依靠门板，安静地望向门外的远方，若有所思，恰到好处距离感与概念再现的亲近性一张一弛，舒缓观影感受，与言静交错的叙事节奏形成联动，给观众留下思考的空间，平滑过渡到下一个子叙事系统。从态度与接触的互动来看，影片没有呈现正面镜头的“索取”接触，是为了传递“关注”与“倾听”的创作理念，不利用老人的眼神索取观众的同情和怜悯，通过平实自然的视角温和地记录老人的自述，观众则需要从言语和视觉资源上用心感受老人的境遇。同时，从情态情境化层面来看，镜头画面在老人自述时多采用中情境化，将背景稍作模糊，凸显叙事主体。就模态效果来看，一方面，背景没有被高情境化，观众可以从背景中了解到主体叙事时所处的场景，背景中的床铺、柴火等将老人所处的生活环境融入进来，营造了叙事真实性的氛围感，而对于中国乡村生活了解甚少的国外受众，更需要生活画面信息丰富影像认知；另一方面，老人作为叙事主体，在中情境化镜头下，与背景既有真实性层面的融合互动，又彰显了与画面背景的信息分离性，老人的口述信息及其画面信息成为焦点，背景仅为次要补充，既避免了高情境化下的信息的流失，又避免了低情境化的信息失焦，观众的认知注意得到镜头指示，画面模态的显隐介入辅助了观众的注意调配。互动意义的接触、情态与态度融入了制作方的理性规划，通过水平视角、提供接触和中情境化情态将话语权交予老人自己，老人的叙事主体性得到了充分尊重，通过自然客观的视觉呈现在叙事主体与观众间协调，适当隐化背景以显化主体，以水平斜角和提供策略显化自然性和客观性，模态信息在较低的语境下得到有效传递。

（三）构图意义：取景互补的情感隐喻

全片配色对比度低，无论是对人物样貌的刻画还是对自然景观的记录，色彩都趋于朴素平

淡。老人平凡简单的生活和朴素自然的情感在统一的色调形成呼应，构成画面模态与叙事过程的和谐一致。动态取景多使用呼应策略，老人谈到毛主席很好，每家每户都贴有毛主席画像，镜头由老人脸部的欣然，切换至墙上的毛主席画像，形成前后画面的语境呼应，建构情感连接，通过真实取景塑造低语境，强化老人的感激与欣慰。每当老人谈到痛处，止不住泪，无法继续言说时，镜头便从老人掩面，逐渐切换至屋外的雨景。雨水缓缓落下隐喻老人的泪水，昏暗潮湿的雷雨景观不具备特异性的文化内涵，国外观众基于已有的具身体验能够感受到场景的压抑，由此建立该画面与老人哭泣的景象互补，在跨文化旅行实现共情取效。

日本留学生米田麻衣一直关注并帮助海南当地的老人们，在她的叙述中，老人的释怀令人惊讶，看到日本军人的老年照片，并未表现出愤怒和悲痛，反而笑着感慨道：日本人也老了，胡子都没了。“世界以痛吻我，我要报之以歌”，她们正是因为经历过战争的苦难，才愈加明白和平的宝贵，才会愈加珍惜和谐共处的人际关系。老人也并没有因为米田麻衣是日本人就带有偏见，依然待她很好，“（老人）就好像是自己的奶奶外婆一样”，满是温情。米田麻衣的叙述与她为老人烧纸上坟的画面共同推进，上完坟后，她独自一人走在乡间小路上，渐渐远去，最后人物虚焦，画面对焦至右侧的绿草。老人的离世隐喻于简单的祭奠，没有视觉上的情感扰动，影片的取景策略和老人在世时的心境一样，平和安宁。较真的不是老人，反而是以往的旁观者，在心里替她们埋下仇恨的种子。家里的衣服旧了还是要缝，邻里的猫儿饿了还是要喂。老人们没有困在愁与仇的阴霾下，反而始终抱有对生活的热爱，对明天的希望，传递和平的嘱托。影片以寒冬中的祭奠仪式开头，又以冰雪里的下葬落尾，首尾

呼应，收尾时白雪褪去，春日渐至，绿茵带着老人的希望，慢慢生长。冬至春的取景过渡，是寒冷萧条至温暖复苏的转换，是四季如常的自然象征，隐喻老人们朴素和谐的情感。

三、多元共情：跨文化纪录片的人文内核

在跨文化传播中，对文化异质性的考量有助于寻求文化融通，通过异质性反观文化共通性，以具体策略利用共通性，显化各文化群体易于理解的文化资源，才能博得国内外受众的一致认同^[1]。这些文化资源在纪录片中通过视觉要素展现出来，与语境融通，而人类认知共通的资源在于和平的人文诉求及情感的自然共鸣。影片中的视觉要素与叙述相互配合，当视觉信息隐化或不显著时，呈现高语境趋势时，利用自述与他述结合补充，调动真实镜头下的种种模态，糅合多元文化受众的认知。共情是“主体理解他人独特经历，并做出反应的能力”^[2]。从跨文化的角度看，“共情有利于不同文化主体间形成良好的信息互动关系，增强文化交流效果”^[3]。

《二十二》的多模态叙事实践表明，真实是无形的力量，真实的共情往往不需要戏剧化、情感化的视觉要素渲染，现实中的人性真情实感的流露是人类的本能，通过视觉要素与语境的配合，详细记录现实细节，服务于叙事与主题，足以打动人心，引发共情，这也是纪录片真实性而非故事性的动人之处。

正如影片结尾引用的老人的一句话：“希望中国和日本要一直友好，不要再打仗。因为一旦打仗，会有许多人死去的。”这种反对战争的诉

求以及对和谐共处的渴望是源自内心的抒发，战争带来的创伤既有个人的私密印记，更有集体书写的历史伤痛，战争中的每一份暴力与不耻都是难以诉说的不堪，是面对死亡的本能恐惧。恐惧与创伤是战争的共性，在历史记忆中形成互文，每一次叙事即唤醒人类的普遍记忆，加深对战争的痛斥。这种集体共情由普世价值观驱动，反映了人类追求和谐共生，向往幸福生活的人文内核，是人类命运共同体的认知缩影。

《二十二》的叙事意义在于，在消费同情、眼泪和愤怒的时代，媒体极力建构受害者与加害者的二元对立形象，渲染冲突与悲情，历史遗憾固然要追溯，但老人们身处事件中心，他们的感受和态度却在一定程度上被边缘化，被旁观者的情感压制，影片试图解构这一状态，将叙事的权利交还老人，尊重她们的主体性，通过显隐化策略交融模态资源，建构跨文化语境，帮助观众动用人类共有的共情能力，理解老人的经历、情感与态度，体会老人战争时期遭受的种种磨难，感受和平年代亲历的亲疏冷暖，理解老人创伤之痛与善良豁达的交融共生，挖掘人性中“善”的共核，用“追求和平，和谐共处”的理念面对仇恨与伤痕。因此，跨文化纪录片应抓住人类共同的人文内核，调动多元要素显化模态意义，辅助观众动用共情能力理解主题内涵，实现意义的跨文化传递。

[黄恩赐、宋啟骏 广东第二师范学院外国语言文化学院]

[1] 张悦晨：《中外合作合拍纪录片〈中国的宝藏〉跨文化传播》，《电视研究》2020年第10期。

[2] [美] 亚瑟·乔米卡利：《共情力：你压力大是因为没有共情力》，耿沫译，北京联合出版公司，2017。

[3] 唐润华：《用共情传播促进民心相通》，《新闻与写作》2019年第7期。